

УДК 82–293 + УДК 82–31

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО
«АННА КАРЕНИНА» В ОДНОИМЁННОМ МЮЗИКЛЕ:
ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ
И ПРОБЛЕМА УПРОЩЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ**

© **Кочетова Лидия Витальевна** (2024), ORCID: 0009-0000-5643-448X, бакалавр филологии, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), lidiya-kochetova@inbox.ru

Данная статья посвящена анализу интерпретации романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в одноимённом российском мюзикле 2016 г. Исследование проходит в контексте проблемы интермедialности и упрощения литературной классики в результате перевода её на язык другого искусства, ориентированного на массового зрителя. Автор рассматривает, каким образом театральная постановка трансформировала роман. В статье выявлены два ключевых момента для данной интерпретации: во-первых, придуманный образ Распорядителя как персонафикации судьбы и морали, чьи партии являются лейтмотивом всего спектакля, выводят частные ситуации на бытийный уровень; а во-вторых, акцентирование темы общественного мнения, повлёкшее за собой изменение в системе персонажей, мотивах героев. Автор раскрывает этот аспект, анализируя пять важнейших сцен: бал в Москве, вечер у княгини Бетси, разговоры Карениной с мужем и Вронского с матерью, скачки, приход Анны в театр. В ходе анализа автор обращает внимание как на либретто, являющееся вербальной частью интерпретации романа, так и на драматическое действие, хореографию, оформление сцены, участвующие в интерпретации невербально. Через сравнение с романом и с учётом жанровой специфики мюзикла автор приходит к выводу о том, как «Анна Каренина» Л.Н. Толстого была интермедialно адаптирована для массового зрителя путём упрощения психологического портрета главной героини, смещения смысловых акцентов, введения собственного лейтмотивного образа.

Ключевые слова: Анна Каренина, мюзикл, интермедialность, театральная адаптация, массовая культура.

Мюзикл является самым доступным для восприятия и зрелищным театральным жанром. Его отличительные особенности – это эстрадность, понятный язык изложения, современная подача материала, яркие хореографические номера и запоминающиеся песни. За счёт этого мюзикл является и коммерчески успешным проектом, популярным у зрителя [Тушинцева 2015, 99]. Очевидно и то, что при данных характеристиках он носит развлекательный характер, что является важным аспектом при анализе интерпретации литературной классики в этом жанре. Титулованная как наиболее экранизируемый роман «Анна Каренина» Л.Н. Толстого в 2016 году была представлена зрителю в жанре мюзикла со слоганом: «Мировой шедевр на одном дыхании». Режиссёр – Алина Чевик, композитор – Роман Игнатьев, либретто Юлия Кима.

В настоящей статье мы рассмотрим соотношение романа Л.Н. Толстого и мюзикла по его мотивам с точки зрения особенностей театральной адаптации и проблемы упрощения литературной классики. Трансформация романа в мюзикл подразумевает перекодировку произведения на другую знаковую систему: это интермедialное явление, а точнее, трансформационная интермедialность [Кремнева 2017, 67]. В мюзикле содержание романа должно быть передано сжато и максимально выразительно, поэтому при такой трансформации неизбежно изменение художественно текста не только в плане объёма, что более чем логично, но и в плане смысла, так как авторы постановки, выбирая из всего романа только нужное для их интерпретации, смещают акценты и, по сути, создают новое произведение по мотивам оригинала. В данной же постановке мы сталкиваемся не просто с вольной передачей сюжета, но и с добавлением действующих лиц или объединением двух персонажей в одного, с трансформацией сцен и изменением значимости героев, что является не просто интерпретацией романа, а его «переписыванием». Вследствие всех этих допущений меняются характеры, принцип повествования, смысловые акценты, а в целом роман лишается своей «ауры» [Беньямин 1988, 154–155] – создаётся новое произведение, для которого «Анна Каренина» Л.Н. Толстого – это лишь база, основа.

Ключевым моментом интерпретации романа в мюзикле А. Чевик является введение придуманного персонажа – Распорядителя.

В течение представления мы видим его распорядителем и железнодорожного движения, и бала, и вечеров, и скачек, а в целом людских жизней. Авторы мюзикла создали собственный мистический образ, который входит в ряд персонажей, являющихся высшими сущностями, обладающих сверхъестественными знаниями, понимающих и действительность, и «жизнь после жизни». Обычно такие персонажи являются порождениями ада, персонифицированными злыми духами, классический пример которых в русской литературе есть Воланд из «Мастера и Маргариты» Булгакова. С этим образом Распорядитель имеет концептуальное сходство: он «наделён авторским всезнанием» [Петелин 1999, 61]. Однако в отличие от Воланда он не вмешивается в людские дела, не изменяет ход событий, а лишь диктует правила жизни, предупреждает, напоминает о необратимости смерти.

На протяжении всего действия он технически выполняет разную работу в разных местах (железная дорога, бал в Москве, скачки в Петербурге, салон княгини Бетси), чего реальный человек явно делать не мог бы. Как зловещий призрак, он появляется в роковые моменты жизни персонажей: например, выходит из темноты и качает кресло, на котором до этого сидела Анна, теперь поющая на авансцене о разрушающейся жизни. В абсолютном молчании он стоит позади Анны после адской сцены в театре, провожая её к роковому пределу – к финалу её пути.

Его партии, состоящие из варьирования фраз: «Соблюдайте правила, добрые люди», «Не ходи туда, не ходи сюда», «Не ходите по путям», «Берегитесь» составляют лейтмотив всего мюзикла – лейтмотив предопределённости [Чевик 2016]. В своей начальной партии Распорядитель поёт: «Соблюдайте правила, добрые люди! / Это пригодится для божьего суда» [Чевик 2016], что коррелирует с эпиграфом романа Толстого («Мне отмщение, и Аз воздам») [Толстой 1970, 5]. Насчёт трактовки эпиграфа споров много, но очевиден его источник – библейский текст. В мюзикле для пролога выбраны как раз ключевые моменты: воздаяние за дела человеческие и божественное начало, которое этот суд совершит. То есть мюзикл вписывает роман в самый широкий контекст – экзистенциальный, бытийный. Каждая партия Распорядителя экстраполирует данную конкретную ситуацию на жизнь в целом: не просто поездка на поезде, а проживание жизни,

стремление к счастью; не просто скачки, а размышления о фатализме; не просто танцы, а движения, уготованные заранее каждому.

В этом свете уместно рассмотреть функционирование в тексте песни глагола «ходить», наиболее повторяемого и обыгрываемого. Например, в строках: «Не ходи туда, не ходи сюда / Не сходи с ума, не сходи» [Чевик 2016] – в контактной позиции оказываются однокоренные слова «ходи» и «сходи», отличающиеся на словообразовательном уровне одной приставкой, что даёт возможность для языковой игры, потому что на лексическом уровне глагол «сходить» участвует в образовании фразеологизма «сходить с ума», что глагол без приставки осуществить не может. Из-за большого сходства в звучании указанных однокоренных слов и частой повторяемости словоформы «не ходи», а также из-за быстрого темпа самой песни всё связывается между собой очень тесно и способствует расширению смысла глагола «ходить» в данном тексте. Сходить с ума – это не буквальное движение по дороге, а психологический, психический процесс. Аналогично и в партии Распорядителя: речь идёт не о действительных правилах движения, а о правилах поведения, проживания жизни, поэтому глагол «ходить» приобретает контекстуальное значение «делать, совершать что-либо».

Это позволяет утверждать, что образ Распорядителя имеет символическую, трансцендентальную природу, персонифицируя судьбу, а также нравственное начало. Причём, что важно, Распорядитель диктует как общечеловеческую этику, так и мораль узкого круга – высшего общества, а она, как мы знаем из романа, очень специфическая.

Образ высшего общества позволяет нам затронуть следующий ключевой момент для трансформации романа в мюзикл: речь пойдёт об акцентировании темы роли общественного мнения в жизни вообще и в жизни главных героев в частности.

Во-первых, это сцена бала из XXII–XXIII глав 1 части романа, где Вронский бросает Кити, увлекаясь Анной. В мюзикле общественные толки ведут всю сцену: начиная с перешёптывания о том, что Вронский должен сегодня просить руки Кити, заканчивая сводящим с ума громким осуждением. Помимо самой княжны Щербацкой, повторяющей фразы: «Это мазурка?», «Я не понимаю...», «Так не должно быть!» – все присутствующие нагнетают обстановку репли-

ками: «Он должен был!», «Какой позор!», «Нехорошо!», «Это скандал!» [Чевик 2016]. Если у Толстого ни слова нет об общем негодовании в этих главах, вообще о мнении окружающих насчёт неприлично сильно увлечённых друг другом Анны и Вронского (описывается лишь состояние Кити и то, что видит именно она), то здесь комментарии гостей бала сливаются в нагнетающийся шум. А после окончания мазурки Стива подходит к Анне, почти отрывая её от Алексея, сообщает ей о конце танца и о расстроившейся помолвке Кити и Вронского, после чего Каренина незамедлительно удаляется с фразой: «Это ужасно!» [Чевик 2016]. В книге никто и слова не сказал об этом, сама Кити точно не знала, какой конкретно шаг предпримет Вронский во время мазурки, только её мать надеялась именно на помолвку. Авторы мюзикла изменили обстоятельства, сделали ожидание помолвки очевидным, поэтому своим танцем Каренина и Вронский не просто унизили Кити, но и разрушили нечто уже сложившееся, что делает общественный резонанс острее, а зрителям становится легче его понять. То, что в книге лишь подразумевалось, на сцене оказалось вербализовано и визуализировано, причём настойчиво, для того чтобы максимально разъяснить ситуацию аудитории. А для зрителя ценно, когда спектакль представляет происходящее настолько реально, что позволяет психологически участвовать в процессе, находясь в зале [Ортега-и-Гассет 1991, 223]

Во-вторых, сцена вечера у княгини Бетси выглядит в мюзикле как манифест, в котором настойчиво излагается «программа» высшего общества, какой она была, по мнению авторов мюзикла. По романам Л.Н. Толстого у нас сформировалось представление о собраниях в салоне как о постоянных разговорах, перерастающих по большей части в сплетни. На это Распорядитель и настраивает гостей вечера: «Господа и дамы, как приятно меж собой / В мирном разговоре провести часок–другой» [Чевик 2016]. Правда, определение разговора как мирного является до известной степени иронией, так как мирный, невинный он только внешне, но по сути это обсуждения и осуждения, что доказывают сами гости салона: «Обсудить в беседе всё на свете» [Чевик 2016]. И немаловажна следующая строка, раскрывающая тему вариативности роли человека в светской беседе: «Словно тот, кто судит, сам не может быть судим» [Чевик 2016].

И подтверждение вышесказанному мы действительно находим в романе в VI главе I части, где Толстой делает вывод о том, что «милый» разговор скучен, поэтому для продолжения беседы прибегают к «никогда не изменяющему средству – злословию» [Толстой 1970, 117]. В целом в мюзикле высшее общество показано таким, как и в тексторегианале. Отличие в том, насколько сильно форсирована одна и та же мысль в мюзикле: в течение сцены вечера у княгини Бетси звучит чрезмерно много нравоучений для главных героев, что превращает всё светское мероприятие в сплошной урок нравственности и лишает его естественности. Из уст Бетси и графини Вронской звучат готовые правила из кодекса высшего общества, полные лицемерия, притворства и ханжества: «Нам важно, чтобы связь казалась лёгким флиртом», «Нам всё разрешено, но в должной упаковке», «Во всём нужна манера, правильная мера, определённый тон», «Мы все должны прилюдно приличия соблюдать» [Чевик 2016].

В мюзикле партия Анны и Вронского противопоставлена морали этого общества, запрещающего им открытую любовь. Вронский описывает закон высших кругов так: «Не пойман – не вор», на что Каренина отвечает, что это лишь «гнусное условие» [Чевик 2016]. В этот момент они стоят на балконе, выше всех, клеймя свет и не вспоминая, как их поведение на балу опозорило и обидело Кити. Такое положение главных героев по отношению к остальным делает их возвышеннее не только пространственно, но и духовно; выразительная мизансцена способна создавать художественный образ [Ремез 1963, 128]. К слову, Анна до конца второго акта, до диалога с самой Кити, не будет вспоминать об этом, хотя по сюжету романа она говорила с Долли о случившемся на балу на следующий день. Соответственно, в мюзикле опущен основной разговор Анны с Вронским на этом вечере, где она просит его вернуться в Москву и просить прощения у Кити. Об этом случае говорят все вокруг, но не виновные, что делает их просто несчастными влюблёнными, живущими в неправильном обществе. Кроме того, чувства Анны заранее и слишком доведены до пика и откровенности. Если в романе на предложение Вронского исчезнуть из её жизни, она отвечает: «Я не хочу никуда прогонять вас» [Толстой 1970, 122], то в мюзикле уже имеет место история Ромео и Джульетты: «О нет! Помилуй Боже! / Тогда не стоит жить!» [Чевик 2016].

В-третьих, показательной является и следующая сцена – параллельные диалоги Вронского с матерью и Анны с Карениным. Сцена разделяется декорациями и светом на два пространства – на дом Вронского и дом Карениной, но они объединяются общим эмоциональным состоянием обоих героев, которые исполняют похожие музыкальные партии. По сути, такой сценический приём можно назвать монтажом, о сильных выразительных возможностях которого ещё в первой половине XX века писал С.М. Эйзенштейн: в мюзикле как раз имеет место случай, когда «каждый монтажный кусок» является не чем-то безотносительным, а «частным изображением единой общей темы» [Эйзенштейн 2024, 7]. Мюзикл в упомянутой сцене вводит параллельный нарратив, что оправдано и уместно, так как ситуация одна, она касается как семьи Вронского, так и семьи Анны, и одновременно развёртывание одной истории с двух сторон сразу даёт зрителю полную картину, увеличивает напряжение и усиливает лейтмотив общественной молвы и правил, который создаётся, с одной стороны, Алексеем Александровичем, твердящим о соблюдении приличий, а с другой стороны, графиней Вронской, настойчиво повторяющей сыну об опасности того, что слухи о непристойном романе дойдут до двора. Оба героя беспокоятся о репутации, о внешних обстоятельствах, а влюблённую пару волнует, напротив, внутренняя сторона – их чувства, обуздать которые они уже не хотят, поэтому в актерах видно еле скрываемое удовольствие от подозрения их в любовной связи, и поэтому они притворяются, будто не понимают масштаба проблемы: «Я хочу дать Вам добрый совет: / Глупо говорить о том, чего нет» [Чевик, 2016]. Ещё более усиливается накал страстей с ускорением и увеличением громкости музыки.

В-четвёртых, продолжает тему форсирования общественного мнения следующее допущение. Признание Анны мужу в своей измене после скачек происходит в романе между супругами наедине по дороге домой в карете, но режиссёру мюзикла нужно максимально увеличить общественный резонанс, поэтому признание Анны, произнесённое ею прямо на месте проведения скачек, слышат абсолютно все, что превращает догадки в факт, а порицание делает ещё более уверенным. Хотя в мюзикле сильно трансформированы все сцены из романа, но акцент на общественной теме, на том, что герои всегда

находятся в центре внимания, на постоянных обсуждениях и осуждениях актуализирует один из важнейших мотивов романа – мотив «зрелища» [Ветловская 1979, 20–22]. И то, что Анна при всех призналась мужу и сразу же, снова при всех, начала свою сольную партию о свободе, своим нежизнеподобием, своей театральностью как раз подчёркивает, что жизнь – это игра, зрелище, где проводится деление на «исполнителей» и «зрителей», как заметил Алексей Александрович в главе о скачках [Толстой 1970, 179].

В-пятых, скандальное посещение Анной театра является самой «агрессивной» и гиперболизированной сценой в мюзикле, которая ярко подчёркивает отчуждение Карениной от общества, даёт понять, что нормальной жизни у неё не будет. На сцене мы видим не просто презрение к ней, нежелание сидеть рядом с опозорившей себя женщиной, но просто какие-то дьявольские танцы: Анну кидают из стороны в сторону, катают по сцене на креслах, повторяя очень грубые ругательства. Вся эта атмосфера гонения и ярости усиливается красным фоном, постоянно мигающим светом. После этого становится понятно, что Анна больше не сможет жить в ладу с обществом. В слезах и наполовину в полубреду, наполовину в просветлении Каренина слушает арию Патти в театре: «Я изнемогаю, / От любви сгораю. / О возлюбленный мой! / Как смерть она сильна!» – что открывает ей глаза на её жизнь [Чевик 2016]. Анна начинает сходить с ума и искать роковой предел, потому что с той силой любви, как у неё, ей в этом мире условностей не место.

Таким образом, причина самоубийства Анны сделана очевидной: нет стольких сцен ссор с Вронским, как в романе; нет беременности и болезни; нет огромного количества самоистязаний; нет ужасной ревности и мнительности, зато есть несправедливое, ужасное общество, которое задушило удивительную героиню и её удивительную любовь.

Из противоречивой, сложной, реалистической истории Карениной, написанной Толстым, в мюзикле сделана романтизированная версия сюжета об идеальной любви, за которую героине даже не стыдно. Это не соответствует роману, но оправдано жанром, который требует ярких, популярных, трогательных песен. А история в такой

подаче будет однозначно понята, Каренина однозначно вызовет сочувствие, так как представлена красивой, необыкновенно любящей женщиной, ставшей жертвой жестокого общества.

Повторим, что мюзикл из-за своей зрелищности, которая требует много затрат, – это коммерческий проект, который должен привлекать как можно больше зрителей. И в мюзикле «Анна Каренина» есть многое: намёк на высокую философскую мысль и оригинальность благодаря фигуре Распорядителя; красивая история любви благодаря сглаживанию углов в оригинальном характере Анны; любимый всегда и понятный конфликт героя и общества благодаря форсированию темы молвы и светской морали. Из всего романа в мюзикле выбрано несколько основных акцентов, которые повторяются из песни в песню, а также введён дополнительный персонаж, проводник-Распорядитель, «сводящий своды» мюзикла, благодаря чему при сокращении и упрощении «Анна Каренина» в форме мюзикла выглядит вполне как цельное произведение, хотя, конечно, произведение не толстовское.

Источники

Толстой 1970 – Толстой Л. Н. *Анна Каренина*. М., 1970.
Чевик 2016 – Чевик А. *Анна Каренина*. URL: <https://rutube.ru/video/122ffbb92d7cc1b78588746f3ed5e849/?t=2> (дата обращения: 13.03.2024г.).

Литература

Беньямин 1988 – Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 151–173.

Ветловская 1979 – Ветловская В.Е. *Поэтика «Анны Карениной»* // Русская литература. 1979. № 4. С. 17–37.

Кремнева 2017 – Кремнева А.В. *Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедийность: точки соприкосновения* // Филология и человек. 2017. №. 2. С. 57–71.

Ортега-и-Гассет 1991 – Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. М., 1991.

Петелин 1999 – Петелин В. *Конец тридцатых годов* // Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Мастер и Маргарита. М., 1999. С. 5–88.

Ремез 1963 – Ремез О.Я. *Мизансцена – язык режиссера*. М., 1963.

Тушинцева 2015 – Тушинцева И.А. *Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра* // Музыкальная академия. 2015. №. 1. С. 94–101.

Эйзенштейн 2024 – Эйзенштейн С.М. *Монтаж (1938)*. М., 2024.

INTERPRETATION OF LEO TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA" IN THE MUSICAL OF THE SAME NAME: FEATURES OF THEATRICAL ADAPTATION AND THE PROBLEM OF SIMPLIFICATION OF LITERARY CLASSICS

© **Kochetova Lidiya Vitalievna** (2024), ORCID: 0009-0000-5643-448X, Bachelor of Philological Sciences, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod (23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhnij Novgorod, 603950, Russian Federation), lidiya-kochetova@inbox.ru

This article is devoted to the analysis of the interpretation of Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina" in the Russian musical of the same name staged in 2016. The research takes place in the context of the problem of intermediality and simplification of literary classics as a result of its translation into the language of another art aimed at the mass audience. The author examines how the theatrical production transformed the novel. The article identifies two key points for this interpretation: firstly, the invented image of the Manager as a personification of fate and morality, whose parties are the leitmotif of the whole performance, brings particular situations to the existential level; and secondly, the emphasis on the topic of public opinion, which entailed a change in the system of characters, the motives of the characters. The author reveals this aspect by analyzing five important scenes: a ball in Moscow; an evening at Princess Betsy's; conversations between Karenina and her husband, as well as between Vronsky and his mother; horse races; and Anna's arrival at the theater. In the course of the analysis, the author draws attention to both the libretto, which is a verbal part of the interpretation of the novel, and the dramatic action, choreography, and stage design involved in the interpretation nonverbally. Through comparison with the novel and taking into account the genre specifics of the musical, the author comes to the conclusion that Tolstoy's Anna Karenina was intermediately adapted for the mass audience by simplifying the psychological portrait of the main character, shifting semantic accents, and introducing his own leitmotif image.

Keywords: Anna Karenina, musical, intermediality, theatrical adaptation, popular culture.

Поступила в редакцию 11.04.2024